

Associação Nacional de História – ANPUH  
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

**Tais civilizados, quais bárbaros? Prolegômenos ao estudo do “terceiro-mundismo” no cinema político de Glauber Rocha.**

Anderson Jorge Pereira Bessa\*

**Resumo:** Analisar os atributos políticos e estéticos presentes em *O leão de sete cabeças*, filmado por Glauber Rocha em 1969, é a proposta deste trabalho. No filme, o artista questionou as noções de “civilizado” e “bárbaro” ao pôr em prática a idéia de realizar um cinema voltado ao “Terceiro Mundo”.

**Palavras-chave:** Terceiro Mundo – civilizados – bárbaros.

**Abstract:** To analyze the attributes politicians and aesthetic gifts in “O leão de sete cabeças”, filmed for Glauber Rocha in 1969, is the proposal of this work. In the film, the artist questioned the slight knowledge of “civilized” and “barbarian” when putting in practical the idea to carry through a cinema directed to the “Third World”.

**Keywords:** Third World – civilized – barbarians.

Este trabalho pretende acercar o ato político-estético configurado no filme *O leão de sete cabeças*, rodado no Congo africano, em 1969. Nele, o cineasta Glauber Rocha exercitou a possibilidade de fundar um cinema político “terceiro-mundista”. No qual a tensão circundante às noções de “civilização” e “barbárie” avulta como problemática basilar num momento em que as lutas de descolonização ainda não haviam cessado. Ao discorrer sobre o sentido das dominações suscitadas por categorias taxionômicas tão decantadas como “civilizado” e “bárbaro”, o artista travou um diálogo belicoso com as matrizes discursivas imperiais com que o Ocidente arrogou sua superioridade em detrimento dos valores torpes que distinguiam outros povos.

Em princípio, é forçoso observar que foi em meio a um período de declínio dos velhos impérios coloniais que Glauber realizou seu filme africano. Em sua obra, à revolta contra as mais variadas formas de opressão se acresce o caráter “terceiro-mundista” a partir da segunda metade da década de 1960. No que tange à época em questão, Eric Hobsbawm assinalou que, como quer que se interprete a noção de “Terceiro Mundo”, em seu todo ele se diferenciava do Primeiro e do Segundo Mundo por formar uma zona mundial de revolução, na qual a forma básica de luta revolucionária era a guerra de guerrilha, todas ocorridas

---

\* Mestrando, Uerj – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

praticamente nos países coloniais em que as antigas potências metropolitanas resistiram à descolonização pacífica (HOBSBAWM, 2005: 421-425). Deste modo, a concepção de cinema “tricontinental” edificada por Glauber assumia o caráter de uma escolha política que trazia em seu bojo a marca da insurgência que particularizava os ativistas empenhados nas lutas de emancipação nacional.

Em tal conjuntura, o “terceiro-mundismo” atravessava o pensamento de grande parte dos teóricos da esquerda do Primeiro Mundo mediante a crença na emancipação do mundo pela libertação de sua periferia empobrecida, explorada e forçada à dependência. Para esses teóricos, as raízes dos problemas mundiais estavam assentadas na conquista do “Terceiro Mundo” por colonialistas europeus no século XVI. Com a possível inversão desse processo histórico no século XX, isto é, para os que ainda acreditavam na revolução social, o “Terceiro Mundo” se estabeleceu como baluarte de esperança e fé, adquirindo grande importância na preservação dos ideais da esquerda em nível mundial (HOBSBAWM, 2005: 424-431). A repercussão desse ideário incidiu na feitura cinematográfica glauberiana e a Palma de Ouro de melhor direção conquistada em Cannes (XXII Festival, 1969) pela composição do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* consolidou seu prestígio no cenário internacional. As propostas de trabalho que então surgiram no exterior aliadas ao recrudescimento da censura imposta no Brasil pelo AI-5 resultaram na opção pelo exílio e em sua ida ao Congo para realizar *O leão de sete cabeças*.

Na execução do filme, é justamente a aniquilação de povos perpetrada através dos séculos de colonização que fundamenta uma questão primordial na obra: o lugar ocupado por “civilizados” e “bárbaros” e seus respectivos hábitos e comportamentos. Na realidade, trata-se de uma obra fílmica em estreita conexão com os ditames imperiais. Na tensão que assinala o conflito entre “civilização” e erradicação da “barbárie”, o discurso dominante entre os civilizadores não questionava a noção de que africanos, orientais e outros povos eram grupos “submissos” e “inferiores”. Os nativos e seus territórios eram tidos como elementos necessitados da “missão civilizadora”. Tais idéias eram fartamente elaboradas e aceitas por políticos, artistas, cientistas, ajudando a impelir a aquisição imperial de vastas regiões ao longo do século XIX.

Edward W. Said atentou para o fato de que uma das realizações do imperialismo foi aproximar o mundo. Muito embora nessa dinâmica o contato entre nativos e europeus tenha resvalado em injustiças, o autor defende a idéia de considerar a experiência histórica imperial como algo partilhado por ocidentais, africanos, latino-americanos, asiáticos, apesar de todas as injúrias e hostilidades. Torna-se proveitosa a análise de Said, o qual dedica lugar

elevado ao papel da cultura na experiência imperial; teoria racial, romances, especulação geográfica, deixam entrever que o imperialismo não se reduzia ao simples ato de aquisição ou acumulação. A prática imperial era sustentada por poderosas formações ideológicas

(...) que incluem a noção de que certos territórios e povos precisam e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como “raças servis” ou “inferiores”, “povos subordinados” (...) (SAID, 1995: 40).

Esse empreendimento discursivo atingiu tanto os dominantes quanto os dominados. E dessa história partilhada por ambos, cada qual ofereceu um conjunto de interpretações com sentidos históricos, emoções e perspectivas próprias. Segundo Said, não apenas a produção ocidental européia, mas também as obras culturais de resistência à opressão estão ligadas à estrutura discursiva imperial. Assim, a análise de objetos históricos que remontam ao contato entre cultura e imperialismo não pode prescindir do exame das formações discursivas que alimentaram a prática imperial e nem do rancor provocado nos dominados por tais representações. Sendo a dinâmica imperialista assumida como a experiência de atuação que une dominadores e oprimidos, vale atentar que foi justamente o poder de representação ocidental do Outro que as revisões anticoloniais reivindicaram. Como escreveu Albert Memmi, um dos movimentos resultantes da “descolonização” consistiu na recusa do “retrato-acusação” que o colonizador impingiu ao colonizado. A recuperação do oprimido por si mesmo associava-se à tarefa de retomar seu lugar como sujeito da história (MEMMI, 1977: 77-120).

No calor da hora, Glauber Rocha compôs *O leão de sete cabeças*, obra da qual se depreende a intenção de um artista empenhado em corromper um dos aspectos do aparato discursivo que justificou as práticas imperiais; ou seja, ele advoga uma crítica incisiva da obra civilizadora. De fato, a fruição subversiva do discurso instituído da “civilização” será reestruturada ao longo de todo o filme. Na euforia “terceiro-mundista”, a tenção do cineasta dirige-se à apropriação de um discurso dominante que lhe possibilita a oportunidade de reestruturá-lo sob outras bases. Mas com qual instrumental é possível se acercar do conflito discursivo que atravessa *O leão de sete cabeças*? É no âmbito da decantada questão da análise do discurso que a contribuição de Michel Foucault se faz presente. Se no filme o discurso do outro imperial é “citado” para ser, ininterruptamente, repellido e vexado, não há dúvidas de que o cineasta se valeu de procedimentos que visavam conjurar a eficácia discursiva imperial.

Ao fim e ao cabo, essa estrutura discursiva, no acusador filme africano, é marcada com um anátema singular: efeito da crítica áspera que Glauber ditou à exploração imperial. Assim, no retrato sem complacência com que fixou a face da dominação, o compromisso do cineasta reside em desvelar a impostura que pressupunha sustentar o edifício discursivo imperial.

É, pois, na lógica da relação entre as práticas discursivas e os poderes que as penetram desveladas por Foucault que este texto agora se detém. Para o autor, há nas sociedades uma grande inquietação ante a realidade material do discurso por conta dos poderes e perigos que nele vigora. Lutas, ferimentos, vitórias e dominações estão nele suposto; do que decorrem procedimentos de controle vinculados à produção discursiva. As interdições que o tocam denotam a sua conexão com o desejo e o poder e, para Foucault, não há nada de extraordinário em tal fato, posto que o discurso é, ele próprio, aquilo que se deseja: ou melhor, “(...) o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2006: 10). Dentre os princípios controladores do discurso inventariados por Foucault, o “comentário” possibilita melhor compreender certos aspectos intrínsecos à crítica que Glauber Rocha proferiu aos fundamentos discursivos imperiais.

Tal qual Foucault observa, entre o texto que se comenta, o “texto primeiro”, e o texto relator, o “texto segundo”, relações de proximidade são desempenhadas; o que permite a construção de novos discursos, pois, quanto ao texto que se comenta, “(...) o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor (...) funda uma possibilidade aberta de falar” (FOUCAULT, 2006: 25). E assim o “comentário” terá a função “de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro” (FOUCAULT, 2006: 25). Apesar de atrelado ao papel de fazer reaparecer aquilo que ele comenta, é a possibilidade de falar o que não havia nunca sido dito sobre o “texto primeiro” que confere ao “comentário” um lugar essencial aos propósitos deste trabalho. Por esse enfoque, o olhar censor com o qual Glauber Rocha afrontou a ótica civilizacional com que o Ocidente imperial se arrogava permite ser configurada como um modo de pensamento que buscou se assenhorear do discurso do outro imperial para melhor controlá-lo; em outras palavras, o “comentário” glauberiano era marcado pelo intento de debelar as dominações que aquele discurso promovia.

As sentenças de Glauber, portanto, se identificam na criação de um referente discursivo diferente daquele primeiro, que no caso é o referente do Ocidente “civilizado” em oposição à “barbárie”. O artista se volta não para uma referência descritiva ou reprodutora, mas produtiva e manipuladora que se esquivava do discurso divulgado por uma tradição que

consolidou uma determinada visão do Outro. Logo, o “comentário” que se efetiva em O leão de sete cabeças tem a finalidade de objetar os estigmas fixados ao colonizado.

Dentre a totalidade da obra fílmica, a análise de quatro seqüências objetiva uma apresentação sucinta da problemática erigida. África convulsionada sob a lente do artista, o título do filme refere-se à profecia do apocalipse que descreve o conflito entre Deus e Satanás, no qual o último é representado como uma besta detentora de sete cabeças e dez chifres, cada qual denotando os dez reinos sob o controle do anticristo. Na visão do cineasta “tricontinental”:

*O leão de sete cabeças pelo seguinte: o imperialismo vai se acabar com o apocalipse, com uma destruição completa. O leão de sete cabeças é um símbolo que aparece no apocalipse, que prevê o fim do mundo. Para mim é o fim do imperialismo e é uma coisa que fala o pai quando está anunciando o fim do mundo (...) (ROCHA, 2002: 122).*

Na primeira seqüência do filme, por exemplo, há a simulação de um ato sexual abjeto e violento entre Marlene, figura que remete à prática imperial efetuada pelos meios de comunicação de massa norte-americanos, e um agente da CIA. Nela, os dois personagens se devoram como duas feras digladiando. Para esta cena, o “comentário” detrator do discurso legitimador da superioridade ocidental que Glauber pretende operar atinge dois níveis: a matriz religiosa que postula biblicamente a gênese do homem negro e a noção do Ocidente civilizado. A intensidade apocalíptica que envolve a cena não deixa dúvidas; enquanto se desenrola o ato sexual, o narrador em off pronuncia:

*Ela abriu a boca e proferiu blasfêmias contra Deus... o céu e todos seus habitantes... ela recebeu o poder de declarar guerra aos santos e aos assassinos... e ela recebeu o poder de imperar sobre toda tribo, povo, língua e nação... e todos os habitantes da Terra irão adorá-la (SENNÁ, 1985: 359).*

Mediante um processo de subversão discursiva, o cineasta retorna à trama originária encontrada no livro de Gênesis, capítulo 9, versículos 18-27, o qual narra a danação de Cam. Neste episódio, Cam, pai de Canaã, foi amaldiçoado por ter surpreendido o patriarca Noé nu e embriagado. Ao acordar de sua embriaguez, Noé sentenciou que Canaã e todos seus descendentes estariam condenados à servidão. Vale atentar que foi na África que os descendentes de Cam se estabeleceram. Em sua “Dialética da colonização”, Alfredo Bosi assim discorreu: “O destino do povo africano, cumprido através dos milênios, depende de um evento único, remoto, mas irreversível: a maldição de Cam (...) O povo africano será negro e será escravo: eis tudo” (BOSI, 1996: 257-258).

No “comentário” glauberiano, a formulação canônica assumida pela cultura cristã comporta uma interpretação ao avesso. Valendo-se dos acontecimentos narrados no livro do Apocalipse, o cineasta fundamenta seu argumento dramático indicando Marlene como a besta-fera que ultrajou a divindade. Como se evidencia na narração inicial do filme, a sensualidade diabólica com que se insinua a torna digna de adoração; e o poderio que ela detém para subjugar os povos institui a supressão da liberdade no continente africano. Se a maldição de Cam estipula e perpetua a escravidão negra, em *O leão de sete cabeças* a luta apocalíptica na África pela liberdade contra a opressão passa a contar, portanto, com o apoio divino.

O segundo nível da operação de perversão do discurso que promove a idéia de primazia ocidental assenta no sentido animalesco e bestiário em que se alicerçam as ações e relações dos colonialistas. Nesse sentido, a situação encenada no início do filme adquire precisão. Ao invés da filmagem de uma cena romântica a partir das convenções estipuladas pelos padrões de bom gosto, o que sucede é a demonstração de uma situação brutal e neurótica, a qual sugere o estado de degradação em que os personagens estão envolvidos. Filmados como duas feras, o intenso apetite sexual que move Marlene e o agente da CIA suscita a putrefação moral imperial. Como dito, um dos principais motivos que sustenta a tenção glauberiana em *O leão de sete cabeças* reside no empenho em exhibir os objetivos dos colonizadores sob o signo do barbarismo: “Os personagens são apresentados como animais (...) Porque no filme não há animais. Eu filmei na África e não filmei animais. Os animais são os imperialistas” (ROCHA, 2002: 88).

Na constituição da obra cinematográfica, a narrativa glauberiana perpassa a história da colonização. Nela estão imbricadas não apenas a exploração decorrente da formação dos primeiros impérios mercantilistas, início da expropriação da África negra para a comercialização de seus habitantes como escravos, mas também a reformulação desses impérios no século XIX, os quais, supondo que a superioridade do homem branco era indiscutível, fundamentaram a nova partilha do mundo em nome do poder civilizador. É desse modo que os pronunciamentos do personagem Zumbi adquirem ressonância. Líder da guerra antiimperial deflagrada por intermédio da criação de uma coluna guerrilheira africana, o discurso inflamado por ele proclamado reveste a opressão colonial com o caráter de fenômeno de longa duração que lhe é peculiar:

*Há dois mil anos os leões e os leopardos corriam livres pela floresta. Há dois mil anos os deuses viviam livres nos céus e nos mares. Há 500 anos vieram os brancos que, com suas armas de fogo, massacraram os leões e os leopardos, com suas*

*armas de fogo incendiaram o céu e a terra dos nossos deuses. Os brancos levaram nossos reis e nosso povo para trabalhar como escravos nas novas terras da América (...) Os escravos negros trabalharam duro para enriquecer os patrões brancos, seu suor era de sangue, e esse sangue tornou frutíferas as plantações de tabaco, de algodão, de cana-de-açúcar (...) Mas um dia nossos deuses se revoltaram e nosso povo pegou nas armas para reconquistar sua liberdade. Nosso povo e nossos deuses lutam há cerca de 300 anos contra os brancos que não cessam de dizimá-los numa barbárie sem precedentes (SENNA, 1985: 360-361).*

Nessa menção do personagem Zumbi é exatamente o extermínio de povos realizado pelos colonizadores que fomenta o “comentário” contestador do discurso civilizador ocidental. Na citação exposta, Glauber sugere que nas relações entre colonizador e colonizado só houve lugar para a crueldade e a brutalidade. Trabalhos forçados, intimidação, violação, grupos humanos aviltados, religiões aniquiladas, domínio e submissão; a retórica de Zumbi parece restituir ao oprimido a possibilidade de se referir a uma história dominada por representações ocidentais da África. Terras e almas confiscadas contrariam a promoção do progresso que jaz no discurso civilizador. O elenco de situações proposto pelo cineasta colide com a idéia de que a civilização tenha permitido a correção de abusos quando tiranos locais foram chamados à razão ou que tenha proporcionado a elevação dos níveis de vida.

A título de exemplo, há uma seqüência no filme em que um grupo de negros vistos como macacos é convidado de forma amistosa pelo mercenário alemão a descerem de uma árvore. Em seguida, após serem enfileirados disciplinadamente, são fuzilados com tranquilidade. Mais adiante, Xobu se torna presidente mediante uma solução de compromisso com os imperialistas. Depois de enumerar as riquezas minerais e todas as matérias-primas do continente ele entrega um enorme osso humano a Marlene, símbolo da África devorada pelos opressores. Como cães, os agentes da colonização simulam uma disputa pelo osso que ninguém quer largar e que todos querem roer. Aqui, a condição irrisória com a qual o cineasta colore as ações dos agentes imperiais atesta que o “comentário” glauberiano não recusou o recurso à zombaria do discurso imperial; ao invés, é justamente a dimensão do escárnio projetada que confere contundência à desqualificação das sentenças imperiais que Glauber quer levar a termo.

Por fim, no longo plano que constitui a última seqüência do filme, a coluna de guerrilheiros que surge do fundo da imagem e que marcha para sua dianteira, que passa em frente à câmera e dá prosseguimento à sua caminhada entoando um canto guerreiro pressupõe que os limites do quadro cinematográfico são insuficientes ao agenciamento do discurso. Ao invés do tradicional “Fim”, o número 7 que encerra o filme é a constatação da tarefa urgente e árdua que se impõe ao combate que opõe oprimidos e opressores. Em tal obra, a aposta numa

revolução “tricontinental” pretende inabilitar o discurso opressor para dar ensejo ao surgimento de novas relações entre homens, nas quais as desigualdades sociais não devem suplantar os interesses coletivos.

### **Referências bibliográficas:**

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 13. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. 32. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ROCHA, Eryk (Org.). **Rocha que voa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SENNÁ, Orlando (Org.). **Roteiros do Terceyro Mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.